

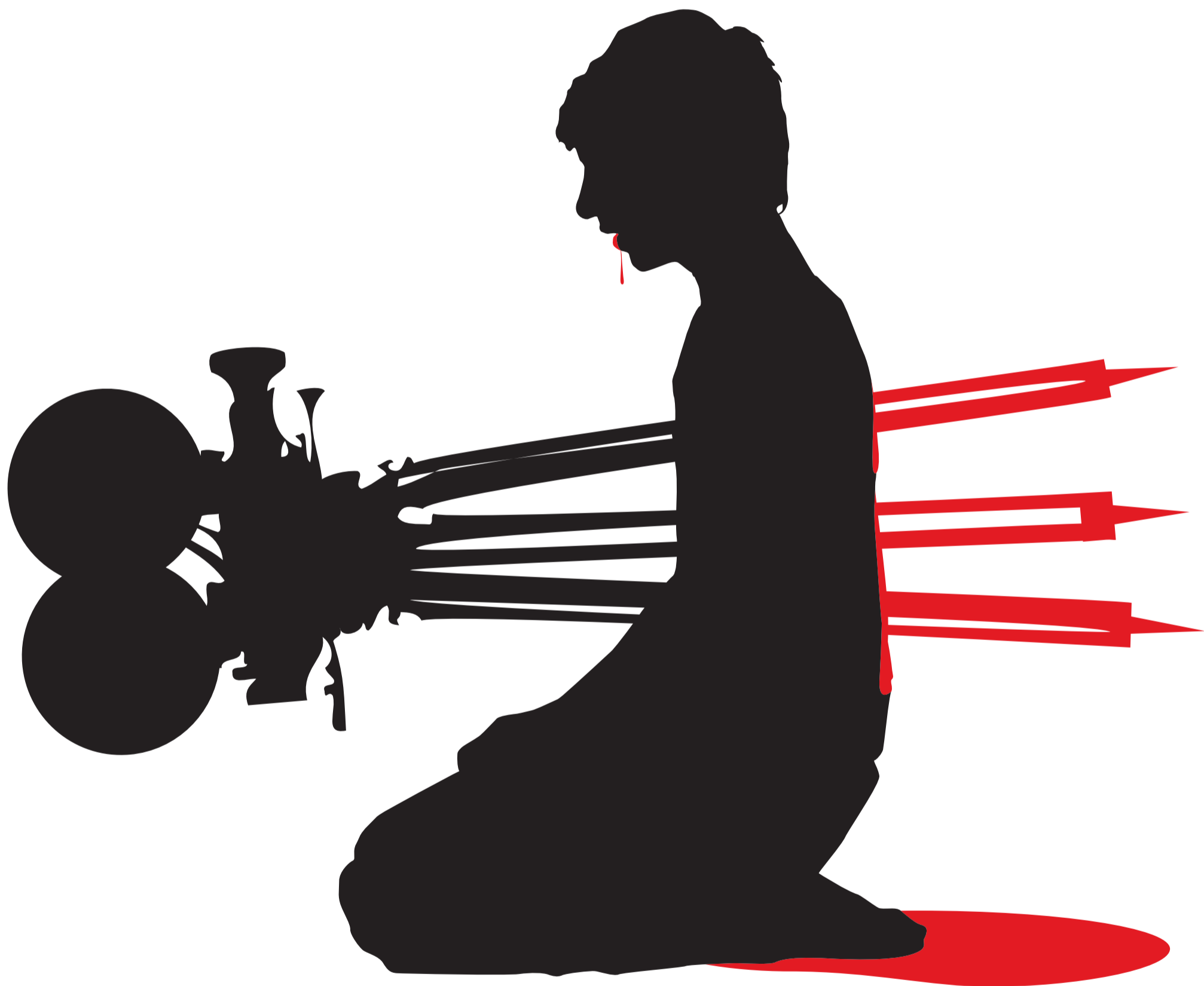
СИНЕ ФАНТОМ ЧИТАЙ КИНО! WEEK

01/254 | 22-29 МАЯ 2012

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

WWW.CINEFANTOMCLUB.RU

КИНОСУИЦИД



2 ИНТЕРВЬЮ С АНТОНОМ МАЗУРОВЫМ.
КЛАССИЧЕСКИЙ НЕУДАЧНИК.

5 ВИДЕОАРТ В КИНОЗАЛЕ.
ВИКТОР АЛИМПИЕВ.

4 СИНЕ ФАНТОМ '89.
КИНОГРАФИКА И РИТУАЛЬНОЕ
САМОУБИЙСТВО.

6 ЧЕТЫРЕ СТРАХА КИНЕМАТОГРАФА.
АЛЕКСЕЙ ТЮТЬКИН.



О ТОМ, ЧТО КРИТИКА КИНО УМЕРЛА, А КИНОКРИТИК СЕГОДНЯ — ЭТО ОБСЛУЖИВАЮЩИЙ ПЕРСОНАЛ РЫНКА ПРОКАТА, И О ТОМ, ЧТО KINOTE — ЭТО МОДЕРАТОР ПРЕССЫ, ДЕЛАЮЩИЙ КИНОНОВОСТИ, КОРРЕСПОНДЕНТУ ГАЗЕТЫ «СИНЕ ФАНТОМ» ЛЮСЕ АРТЕМЬЕВОЙ РАССКАЗАЛ КИНОКРИТИК (ИЛИ КАК ЕГО ПРЕДСТАВИТЬ?) АНТОН МАЗУРОВ.

ФОТО: ВЯЧЕСЛАВ УРАЛОВА

ЛА: Тема для интервью — кинокритика.
АМ: Прекрасно, но ко мне почти не имеют отношения.

ЛА: Так это же интересно: вы и кинокритик и кинопрокатчик.
АМ: Я как шар сбрендивший, который не поддается кино, «крученный» называется.

ЛА: Все равно, вы же заканчивали киноведческий и что-то об этой профессии можете сказать?
АМ: Да, я кое-что знаю про профессию.

ЛА: Как вы представляете себе эту деятельность? Кинокритик — это кто? Чем он занимается?
АМ: Как я вижу в идеальном ключе или как я вижу окружающих кинокритиков?

ЛА: И то, и другое: какой эта профессия для вас является и что с ней происходит сейчас?
АМ: Если мы говорим про Россию, то у нас проблема в том, что кинокритика как таковая, отталкивающаяся не от слова «кино», а от слова «критика», умерла довольно быстро по механическим причинам. Дело в том, что ВГИК — единственный, выпускавший кинокритиков — выпускал их по 12 в год. Было мало изданий, это была элита, они точно знали, где будут работать, что они будут ездить на фестивали и все у них будет хорошо. Они так и выпускались до 90-ых. А потом вдруг резко увеличилось количество изданий, в которых нужно было что-то писать.

ЛА: Да, есть отдел «Культура».
АМ: И кино — это то, про что тоже можно писать. Соответственно нужен человек, который пишет про кино, а столько кинокритиков нет. И прошла мобилизация людей, выпускников журфака и просто тех, кто хочет работать за деньги. Получился полный бред. Люди, которые пришли с журфака, практически ничем не отличались от людей, которые пришли с улицы работать за деньги, потому что ничего не знали про

кино. А у кино есть такой эффект — про него, как про воспитание детей, как бы в основном все знают. И поэтому: «Ты же видел фильм? Заснул? Значит, фильм плохой». Такая логика сработала, и этот вкус стал доминировать. Причем он стал доминировать именно отсутствием вкуса и понимания кино. Американское кино доминировало на рынке, нужен был материал, чтобы каждый день что-то писать. Поэтому те, кто называли себя кинокритиками, стали опираться на твердую почву пресс-релизов американских фильмов. В Интернете можно посмотреть: открываешь IMDb, а там куча информации. Кинокритика вдруг потеряла слово «критика», она стала обслуживающим персоналом происходящего сейчас корявого кинопроцесса. Получилось, что критика — это такая совершенно контркультурная история, которая должна высекать искру, как красало о кремль — стала просто обслуживать и даже

ПРО КИНО, КАК ПРО ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ, КАК БЫ В ОСНОВНОМ ВСЕ ЗНАЮТ

подлизывать какие-то места из разных соображений потому, что американское кино выпускают чиновничьи компании. Выбирается компания, которая будет прокатывать американское кино, в рамках своего бюджета они могут куда-нибудь кинокритиков послать, аккредитовать на интервью, вот этому дать Тома Круза, а тому не дать. Это превратилось в своеобразную профессиональную коррупцию, когда кинокритика, потерявшая смысл критики, стала обслуживающим персоналом вот этого непрофессионально сложенного, неровного рынка проката.

ЛА: Критик должен существовать вместе со зрителем, быть на его стороне или он оставляет «внутри», с теми, кто дает кино?

АМ: Кинокритик должен существовать в зависимости от позиции зрителя: или за экраном, после просмотра или до просмотра. Зритель посмотрел фильм, у него возникли какие-то коннотации, он обратился к кинокритику и что-то уточнил, что-то понял, что-то довел до ума или, наоборот, с чем-то не согласился. Но, в моем представлении, кинокритика все же должна существовать и до. Так уж складывается, что люди иногда что-то читают. Как минимум, та часть аудитории, которая еще помнит, что кино — это не только конвейер развлечений и аттракцион, но еще и искусство. Эта часть, не большинство, но значительная, все-таки читает до. То есть получается, кинокритик находится между экраном и зрителем, и его задача должна быть задачей оптики: как очки между книгой и вами. Если вы слабовидящий, вы не увидите, а очки-критика вам дают возможность увидеть. Это вообще не гарантирует, что то, что вы увидите, вам понравится, но задача такая. Ее сегодня критика практически не выполняет. У нас буквально три-пять человек, которые работают в этой архаичной и умирающей парадигме. В основном, у нас девчушки и мальчишки, которые пишут про кино, не зная про него ничего. Культуры восприятия кино у нас нет, а ведь она рождает спрос на кинокритику. Если ты плохо видишь, тебе хочется купить очки, и ты бежишь в магазин. Поскольку культурная среда не сложена в области кино, никому не нужны кинокритики.

ЛА: Кто кого формирует: кинокритик режиссера или наоборот?
АМ: Статистически, на уровне мирового кино, которое представлено в России, сейчас само кино формирует зрителя, а кинокритик болтается между зрителем и этим кино, которое его формирует совершенно разными способами: от Интернета до «сарафанного радио» — и пытается тоже быть нужным.

ЛА: А он нужен?
АМ: В этой стране он совершенно не нужен.

ЛА: Нужен журналист, который перепечатывает пресс-релиз?
АМ: Нужен даже не журналист, потому что журналист — это человек, который может добавлять свои дополнительные расследования и коннотации. Здесь ничего не надо, каждый новый фильм с Брэдом Питтом выдается за потрясающее произведение киноискусства с приставкой «самый». Кинокритиком для этого не надо быть. Поэтому это умирающая профессия, и умирает она из-за особенностей культурной среды, которая у нас создалась. Она сейчас выживает только в очень маленьком сегменте. Я не беру эту пятерку кинокритиков, которые все еще со словом «критика» продолжают работать, можно их буквально по пальцам пересчитать. Но кинокритика сейчас осталась на уровне группы людей (в основном, это москвичи, люди из Питера практически не участвуют), которые ездят по мировым фестивалям, держат руку на пульсе мирового кинопроцесса, процесс кино — как целостности и аттракционности, и искусства. Но главное, что они там делают — это вообще не то, что они смотрят фильмы, а то, что на основании этого они берут интервью у каких-то людей. Их можно публиковать и затыкать дырки коммуникации со зрителем. Вот это единственная профессиональная ниша, которая осталась для кинокритиков.

ЛА: Вы занялись кинопрокатом потому, что у вас нет возможности реализовываться как кинокритик?
АМ: Вы знаете, это менялось во времени. Дело в том, что, когда я учился во ВГИКе, я был самый старенький киновед на всех факультетах. У меня уже было высшее образование, и я пришел получать второе. У меня была подружка лет на 10 младше, и она меня однажды спросила: «Что будешь делать, когда ВГИК закон-

чишь?» Я ей сказал, что буду ездить на фестивали, делать то, что я люблю, смотреть кино и как-то с ним взаимодействовать, о нем писать. Просто так сложилось, что в кинопрокат меня привела цепочка обстоятельств. Цели работать в кинопрокате потому, что там больше платят, у меня не было. Потом уже, после долгих лет борьбы за рынок, беспощадной и проигранной, стало понятно, что, оказывается, это большое дело, что это культурная оппозиция, что это действительно кураторский проект, что ровно столько территорий, сколько ты отобьешь, и останется тому малому количеству зрителя потенциального, который хочет это смотреть. Потому что если иметь в виду торренты, то туда падает далеко не все. Что касается адекватности тому, что происходит на мировом фестивальном рынке, торренты к этому имеют мало отношения. Если мы следим за торрентами, даже за интеллектуальными, высшие рейтинги по скачиваемости получают те фильмы, которые, в общем, все знают, а вовсе не те, которые дадут возможность вам уйти в сторону и развить какой-то свой личный интерес, неожиданно натолкнувшись на что-то необычное.

ЛА: Часто говорят, что издание диктует, что и как писать. Kinote — это свое личное издание?
АМ: Kinote — это вообще не издание, а помойка. Просто есть помойки, где плохо пахнет, знаете, все выбросили, что было, а это помойка, куда отбрасывают предметы, чтобы она нормально выглядела и не пахла. Сюжет простой. Когда была возможность оплачивать Kinote в том виде, в каком он был задуман, он состоял на 60 % из оригинальных материалов, которые писали авторы Kinote, оригинальных переводов и оригинальных интервью, а на 40 % — из дайджеста, который предполагал огромное количество новостей. Есть много новостей, уже существующих, про которые никто не знает или считает, что это не важно, так как они не встроены в какую-то систему взаимоотношений. Идея была выстроить этот дайджест таким образом, чтобы картина современно кинопроцесса применительно к России, Украине, фестивального движения сложилась более объемно. Мы когда-то начинали вовсе не на Kinote, а на сайте www.arthouse.ru, где важно было объяснить зачем нужны те или иные фестивали. До нас вообще никто не писал про фестиваль Sundance, его не существовало в информационном пространстве. Общей картины фестивального движения так же не существовало. То есть издание могло вдруг ни с того ни с сего написать про

Берлинский фестиваль и про Каннский, но, как я помню по «Независимой газете», не написать про Венецианский. Просто забыл человек, который занимался культурой, у него не было представления об иерархии. У нас была задача эту иерархию выстроить. Но теперь, когда стало денег на то, чтобы выбрасывать информацию ежемесячно на сайт, он работает в спящем режиме. Работает только дайджест, но он просто создает некую информационную волну.

ЛА: Это больше профиздание?
АМ: Нет, но, конечно, для тех, кто интересуется. Это издание для двух категорий: во-первых, для интересующихся и для тех, кто как-то пытается выстроить свое представление о кино, и, во-вторых, это издание-модератор прессы. Мы модераторуем кинопрессу, задаем ей темы. Мы создаем новость про то, что считаем важным, например, про «Московскую школу кино». И сейчас в «Афиши» интервью с ее директором появилось потому, что мы их смодерировали, подтолкнули к тому, что это новость. Так бывает часто. Поэтому это не совсем издание, а такой дайджест-модератор.

ЛА: Получилось, что появился еще один персонаж между киноделателем и зрителем. По идее там должен быть кинокритик, а есть еще кто-то, кто подстегивает критику.



АНТОН
МАЗУРОВ

Родился в 1968 г. Учился в Московской медицинской академии им. Сеченова. В 1998 г. окончил киноведческое отделение сценарно-киноведческого факультета ВГИК (мастерская Л. Зайцевой и Л. Маматовой). Работал в Центральном музее кино, кинообозревателем «Независимой газеты». Публиковался в журналах «Искусство кино», «Видео-АСС», «Premiere» (Россия), «Om», «Play», «Итоги», «Кинопарк», в газетах «Русский телеграф», «Независимая газета», «Газета.ру», «Время МН», «Сегодня» и др. В 1998—2000 гг. — директор по PR и рекламе прокатной компании «Творческое содружество Ист-Вест» (ныне — UIP). С 2000—2009 гг. — креативный директор российской кинопрокатной компании «Кино без границ». В 2009 г. вместе с С. Ливневым создал продюсерскую и дистрибуционную арт-кинокомпанию «LeopART» и информационный сайт www.kinote.info. С 2010 г. — программный директор фестиваля «2morrow/Завтра». Один из авторов манифеста арт-хаусного проката в России «Проект 35».



СЛОВО РЕДАКЦИИ!

РОЖДЕНИЕ ПРИНЦА СВЕРЛИИ ОПЕРНЫЙ ПЕРФОРМАНС БОРИСА ЮХАНАНОВА

25 апреля в Центре дизайна ARTPLAY состоялся первый премьерный показ новой театральной работы Бориса Юхананова.

«Сверлийский цикл» — эволюционный проект, запущенный Борисом Юханановым в Мастерской Индивидуальной Режиссуры совместно со студией СИНЕ ФАНТОМ. Борис Юхананов — кино и театральный режиссер, педагог, теоретик, один из немногих деятелей русского театра, творчество которого неразрывно связано с поиском и экспериментом внутри современной культуры. Его отличительным стилем является введенное им понятие «эволюционный проект» — спектакль или серия спектаклей, выпущенных в свет, работа над которыми в традиционном понимании не завершена. Он позволяет зрителю наблюдать процесс создания произведения, разрабатывая принципы новой процессуальности, он практикует режиссерскую технику, в которой структура и наполненность произведения имеют возможность изменяться и трансформироваться со временем жизни проекта на сцене.

«Сверлийцы» — это роман-опера, рассказывающий о параллельно существующей цивилизации, имя которой Сверлия. Вниманию зрителей представлена увертюра, композитором которой выступил Дмитрий Курляндский. В длинном прямоугольном пространстве Большого выставочного зала ARTPLAY художник-постановщик Степан Лукьянов* выстроил белый подиум, по которому перемещаются справа-налево и слева-направо изящные гондолы. За ним проецируется столица потусторонней Сверлии, очертаниями зданий она похожа одномерному Иерусалиму, Венецию, и Санкт-Петербург**. В центре подиума сидит рассказчик-перформер и читает грудному младенцу мифологический трактат Сверлии, словно сказку на ночь. Вкрадчивая интонация рассказчика, умиротворенность спящего на коленях ребенка, ломаная мелодия поющего хора, плавное движение стен города, четкое скольжение гондол — все это создает полифоническую атмосферу иного прекрасного мира, погрузиться в который нас приглашает Борис Юхананов. Его фантазийная игра в светлом пространстве по окончании увертюры оставляет приятное ощущение не завершенности, а только первых шагов навстречу длинному и увлекательному путешествию в Сверлию.

В ближайшем будущем выйдет специальный выпуск газеты СИНЕ ФАНТОМ, полностью посвященный «Сверлийскому проекту».

Ваш СИНЕ ФАНТОМ

*[арт-директор газеты СИНЕ ФАНТОМ]
**[Компьютерная графика спектакля выполнена на студии СИНЕ ФАНТОМ]

ОЛЬГА ЛЕПЕСТКОВА. КИНОГРАФИКА И РИТУАЛЬНОЕ САМОУБИЙСТВО

КИНОСУИЦИД
Создание фильма без камеры — одна из самых радикальных суицидальных попыток кинематографа. Быть может, в ней, как ни в чем другом, проявилась врожденная склонность кино к самоуничтожению, насилию над собственной родовой природой.

ЭДИПОВ КОМПЛЕКС КИНО
Если отец кино — фотографический отпечаток реальности, то его мать — движение. Плод соития этих технических причуд — «движущаяся фотография» — уродливое дитя, гомункулус, одержимый страстью убийства жизнеподобия во имя безраздельного обладания движением, свободным от обязанности перемещать (пространственно) достоверные объекты.

Смена кадра, монтажный стык, наконец, закономерный уход предмета из поля зрения — есть танталовы муки фильма, обреченного в безусловном движении одушевлять условные пространства. Фильму суждена вечная погоня за иллюзией, за ускользающим фантомом бытия. Потому и каждый фильм есть ражигание Эдипова комплекса кино, ревность к матери, взыскающей даже не тела, а тени отца.

MASCULINE — FEMININE
Подобная оппозиция могла бы показаться произвольной, если бы ее нормативы не были столь твердо закреплены за соответствующими пространственно-временными характеристиками.

Мифопоэтическая традиция отождествляет женское начало со временем, а мужское — с пространством.

«Кино превращает понятие времени в понятие пространства», — пишет Эли Фора в «Введении в таинство кино». Это означает, что хронологическая система экранного отчетливо компенсируется, а в конце концов, и заменяется движением — ближайшим визуальным аналогом. Экранное время отмечает фазы пространственного положения объектов, его настоящая и символический ход зависят от подробности перемещений. При этом пространство сымитировано, а движение — безусловно.

Перефразируя Фора, мы могли бы сказать: «Кино превращает женское в мужское». Кинематограф знаменует тот этап культуры, когда архаический тип двуполого существа, пребывающего в вечном совокуплении, подвержен особенно очевидной деконструкции. Дихотомия пола здесь чрезвычайно антагонистична еще и потому, что ее составляющие включены в разный порядок отношений.

Отсюда Эдипов комплекс фильма, отягченный «гамлетическим» складом экранной эстетики; фильм — как невозможность примирить туманный образ «оптического театра» с конкретностью перемещения... Отсюда же склонность фильма к самоубийству. И прежде всего из-за бестелесности постлого родителя.

В РУБРИКЕ «СИНЕ ФАНТОМ '89» «СИНЕ ФАНТОМ» ПУБЛИКУЕТ НАИБОЛЕЕ ЯРКИЕ СТАТЬИ ПЕРВОГО САМИЗДАТОВСКОГО ЖУРНАЛА «СИНЕ ФАНТОМ», ВЫХОДИВШЕГО В 80-Х ГОДАХ ПОД РЕДАКЦИЕЙ ИГОРЯ АЛЕЙНИКОВА.



ДОБРОТВОРСКИЙ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ

Актер, режиссер, сценарист, киновед, кинокритик, журналист. Окончил театроведческий факультет ЛГИТМиКа (мастерская Н. Рабинянц). Создатель и режиссер театра «На подокознике» (1984–1987). Создатель группы параллельного кино «Че-паев» (1986). С 1986 года — сотрудник научно-исследовательского отдела ЛГИТМиКа (ныне — РИИИ). В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию. С 1987 года преподавал историю и теорию кино в ЛГИТМиКе (ныне — СПбГА-ТИ). Также читал лекционные курсы в ЛИКИ (ныне — СПбУКИТ), американских университетов. С 1990 года — автор и член редколлегии журнала «Сеанс». С 1994 года — кинообозреватель газеты «Коммерсантъ-daily». Ведущий программы «Линия кино» (1997, ОРТ). С 1996 года — председатель Гильдии киноведов и кинокритиков Санкт-Петербурга. Автор более шестисот статей, опубликованных в российских и зарубежных изданиях. Публиковался в научных сборниках ЛГИТМиКа и РИИИ; в журналах «Сине Фантом», «Сеанс», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Ом», «Premiere и др. Также печатался под псевдонимами Ольга Лепесткова, Сергей Каренин и др.

Как видно, решающим фактором той или иной меры достоверности выступает не фотография, а проекция ее перемещения. Легендарный эффект «наезда поезда» вызван не безусловностью самого поезда, но траекторией его движения относительно ожидаемого восприятия. Это легко подтвердить, заменив поезд на какой-либо другой предмет, не ассоциирующийся с гибельной угрозой.

ФИЛЬМ И ЕГО ПРИЗРАКИ
Подобно тому, как Гамлет пронзает Клавдия, целясь в бесплотную тень, экран отвращает зрителя обманчивой близостью умирающей на глазах жизни. Но и зритель тут всего лишь Полоний, на свою беду укравшийся за ковром в королевской спальне.

Происходит тройная aberrация. Удар, назначенный призраку и направленный его заместника, поражает невинного. Экранный образ, вечно убивающий себя в надежде убить причину собственной псевдодостоверности, достигает сидящих в зале.

СТАРОСТЬ ФИЛЬМА И СМЕРТЬ ИЛЛЮЗИЙ
Лишь старость фильма, естественное ослабление либидо в какой-то мере снимают напряжение раздражающих его сил. Здесь, впрочем, приходится констатировать парадокс бытования кино, живущего не только в своей среде, но и в рефлексиях восприятия.



Было бы странно полагать, что аутичные свойства экранного предмета вечно гарантируют его достоверность. «Кинореальность» стареет очень быстро и не сама по себе, а вместе со зрителями, воспитанными на данных разрешающих возможностях кинотехники, внушивших данному меру правдоподобия.

Хью Данкан назвал бы это «социальной нормой в отличие от движения, параллельного экранной плоскости, в эту норму укладываемого» («Киноизображение и норма пространственного восприятия»). «Киноведческие записки», 1933).

ческого прогресса и «доречептвных» ожиданий глаза.

Фильм, некогда сотрясаемый жаждой отцеубийства, доживает до преклонного возраста только потому, что его одряхлевшая фотографическая ипостась больше не претендует на реализм. Она затягивается паутиной времени, ветшает и обнажает уловность происходящего. Ненавидимый фотоотец умирает естественной смертью, и мать-движение суетливо волочит его труп по замкнутому кругу.

Заметим попутно: искусственное старение фильма есть важнейшее средство отрешенности. «Уходящие в андеграунд лишаются страстей», — замечает Юхананов. Мы видим этот путь в новейших образцах «бесстрастного кино»: в «ди-ко-стеле» раннего Кондратьева или «Весне» Юфита и Мертвого. И особенно в «Лениных мужчинах», где либидо фильма снимается за счет иронически суетливой любовной пантомимы.

Ускоренная съемка или перефразировка ослабляют рефлексии внутри фильма. Эта чистая постмодернистская игра в ушедшую техническую культуру сообщает «новому кино» возможность внят-ного художественного высказывания.

УОРХОЛ И НЕКРОРЕАЛИСТЫ: ДВА ТИПА РАДИКАЛЬНОЙ СУБЛИМАЦИИ
Апофеоз эдиповой сущности кино, страшащегося небытия и стремящегося к нему, продемонстрировал Энди Уорхол в серии своих статичных фильмов. Показывая в течение многих часов снятый с одной точки небоскреб или спящего человека, он соблазнил киноавангард примером библейского Хама, бесспорно, первого отцененавистника.

Опыты Уорхола в равной степени ироничны и высокопарны. Фотообъект и его предполагаемая мобильность разделены стеной безусловного времени. Перешагнуть ее можно, разве что войдя в экранную плоскость и приняв ее двумерный кодекс. Абсолютизируя координаты движения, Уорхол скомпрометировал саму мысль о подлинности избранного для показа предмета, а значит, стал Хамом, смеющимся над наготой отца.

Впрочем, его фильмы похожи на повешение без веревки или прицельный выстрел мимо виска. Самоубийство фильма инсценируется, его задача — напугать, а не умереть. Это истеричная и одновременно изящная рефлексия фильма, грандиозная симуляция кракауэровского тезиса о «непрерывности прохождения цепи физической реальности».

(Напомним, что в «Природе фильма») Кракауэр указывает на «возню с объектом бесчисленное количество раз с целью получить множественность его аспектов» как на один из возможных путей «прохождения цепи реальности».

(Продолжение следует)

ВИДЕОАРТ В КИНОЗАЛЕ. ВИКТОР АЛИМПИЕВ. МОТОРНОЕ СОПЕРЕЖИВАНИЕ СКУЛЬПТУРНОЙ ДРОЖИ.

Андрей Сильвестров: Витя, ведь у тебя был опыт работы с нарративом? Как минимум, один такой фильм был у вас с Ольгой Столповской. Простая, открытая история, исполненная визуально сложным языком. Ты стремишься к визуальной сложности? Почему ты не стал продолжать работать с ясными сюжетами?

Виктор Алимпиев: Дело в том, что такого рода сюжеты не являются ясными. В той работе, про которую ты говоришь, звучит диалог, и мы понимаем, что это телефонный разговор. Это принципиально. Нам необходимо понять, что это телефонный разговор. Тогда, с одной стороны, все становится ясно. С другой стороны, сразу же задействуется дополнительная невидимая сцена. Мы представляем себе аэропорт и так далее. А все, что происходит в последних моих видео, не имеет совершенно ничего, на что бы оно указывало. Происходит ровно то, что мы видим. Надо просто внимательно смотреть.

Андрей Сильвестров: Расскажи, пожалуйста, как ты работаешь с актерами? В работе «Слабый Рот Фронт» персонажи находятся в каком-то напряжении. Как ты этого достигаешь? Что ты делаешь?

Виктор Алимпиев: Мы проводим ряд репетиций, в ходе которых выращиваем персонажей и весь наш коллектив. В какой-то момент эти персонажи начинают жить самостоятельно, они уже знают, когда надо посмотреть, какой угол взгляда над горизонтом. Но необходимо объяснить все эти мельчайшие действия с точки зрения персонажа.

Андрей Сильвестров: Сколько времени обычно занимает репетиция?

Виктор Алимпиев: Пять — семь дней.

Андрей Сильвестров: И только потом съемка?

Виктор Алимпиев: Да. Только где-то на четвертый день начинается что-то получаться.

Андрей Сильвестров: А как она проходит?

Виктор Алимпиев: Мы обычно снимаем прогонами целые работы. То есть съемка не останавливается, не прерывается, все снимается целиком, как спектакль. Съемка всегда однокамерная.

Андрей Сильвестров: А сколько дуэлей?

Виктор Алимпиев: Столько, сколько можно успеть за съемочный день. Важна многократность съемки. Это как говорить «халва», пока во рту сладко не станет.

Дима Венков: Меня зовут Дима Венков, я выпускник Школы им. Родченко. Виктор, скажите, в ваших работах присутствует некая специальная мотивация? Что-то одно завуалировать, а на что-то другое спровоцировать?

Виктор Алимпиев: Нет, в моих работах никогда не бывает иносказания. Завуалировать можно что-то очевидное, а здесь нет ничего. В данном случае, вопрос не релевантен. «Я не понимаю своей внешности», — что это такое? Я, например, могу не понимать выражения лица, того, как ты на меня смотришь. А там же хореография, чего там понимать?

Дима Венков: То есть вы предлагаете попытаться соединиться с этим на эмоциональном уровне, а не анализировать,



ВИКТОР АЛИМПИЕВ

Российский художник. Участник 1-й и 2-й Московских биеннале, 4-й Берлинской биеннале, Венецианского кинофестиваля (2005, 2010) и др. Работы находятся в коллекции Московского музея современного искусства, MuHKA, Tate Modern, Центра Помпиду, фонда культуры «Екатерина», фонда «Современный город», Фонда Никола Труссарди, фонда Patrizia Sandretto Re Rebaudengo. Образование: Московское художественное училище памяти 1905 года, школа «Новые стратегии современного искусства» при Институте проблем современного искусства, курсы Высшей школы искусства «Веланд» в Гетеборге, Швеция.

не пытаться превратить это в текст? Если бы я был критиком и передо мной стояла бы задача написать текст про эту работу, я бы оказался в тупиковом положении. У меня просто нет языка для этого.

Виктор Алимпиев: На самом деле, для меня важно, чтобы не торчало никаких ниток, чтобы никому ничего нельзя было вынести из увиденного, а если и можно, то только с таким чувством, как будто это все равно что-то не то. Важно, что-



бы вещь была не новой. Вокруг нее может существовать какой-нибудь культурный роман, например. Допустим, в работе «Вытопать пашню» для меня первой такой вдохновляющей частичкой была картина Бастьен-Лепаж «Сенокос». Крестьянка сидит, расставив ноги на меже, у нее как-то так руки лежат бессмысленно, поскольку в них нет оружия труда. И что-то увиделось мне в этих руках и в том взгляде, которым она смотрит перед собой, тоже бессмысленно. Когда мы работали с актерами, то в качестве некой кинестетической матрицы мы использовали тот самый крестьянский образ. Если в работе «Слабый Рот Фронт» есть что-то пролетарское, то в «Вытопать пашню», в этой первой работе — крестьянское. Вокруг работы может создаваться подобно-го рода аромат, но он не будет являться при этом указанием на саму работу.

Дима Венков: И еще вопрос по поводу узнаваемости и повторяемости жестов. Например, в фильмах Киры Муратовой профессиональные актеры и непрофессионалы ведут себя одинаково. Я говорю не об одинаковых жестах, но о похожей пластике. В принципе, видно, что все работы сделаны одним человеком и стоят в одном ряду. Хотя при этом каждая из них самостоятельна, но во всех угадывается почерк. Если мы говорим о чем-то, что нельзя глобализовать, то как вы добиваетесь этой узнаваемости, повторяемости с разными людьми?

Виктор Алимпиев: Если говорить о кинорежиссерах, то, насколько я могу фантазировать, бывают кинорежиссеры, которые любят историю, а бывают кинорежиссеры, которые любят персонажей. Если бы я был кинорежиссером, я бы, наверное, относился ко второму типу. Самое для меня чудесное — это вырастить вот это маленькое удивительное общество. Что касается последней работы, где всего одна актриса, но она каким-то образом, как в парадоксальной фразе «Государство — это я», и есть общество. Первичным является персонаж. Хотя «персонаж» — несколько грубоватое в данном случае слово. Есть люди, они и есть предмет изображения. Это то, на что мы, в конце концов, смотрим. Существует некая нация, история действия которой как-то вот так протекает.

Антонио Джеуза: Ритуал.

Виктор Алимпиев: Нет. Когда мы говорим «ритуал», мы подразумеваем, что есть, условно говоря, исполнение ритуала, а есть чистка картошки. Есть какая-то нормальная, обыденная жизнь, а есть необыденная. Здесь этого нет. Я бы даже настаивал на том, что это все-таки обыденная жизнь.

Антонио Джеуза: Но когда ты чистишь картошку, у тебя есть результат — очищенная картошка.

Виктор Алимпиев: А когда я исполняю какое-то ритуальное действие...

Антонио Джеуза: В ритуальном действии результата нет.

Виктор Алимпиев: Почему? Я хочу обрести душевный покой, всегда же некий результат подразумевается. В этих видео мы наблюдаем не жизнь как таковую — скорее, это эффективная часть жизни. Некие события этих людей.

Антонио Джеуза: Это не события, а ритуал.

Виктор Алимпиев: Ну почему ритуал? Допустим, сатиры на картинах Пуссена: может быть, у них праздник урожая и какой-нибудь сатирический ритуал, а может быть, фактическое пьянство. В общем, разницы особой нет. Чудесный мир. Они чем-то заняты воистину серьезно, а мы это наблюдаем.

Антонио Джеуза: В статическом изображении вообще все по-другому.

Виктор Алимпиев: Это как бы подобие, изображение труда. Даже когда люди поют, очень важно, что это исполнение музыки, как труд, а не исполнение музыки, как когда «несет», что называется. То есть это довольно-таки антиэкстатическое состояние.

Антонио Джеуза: Когда я говорю «ритуал», я не имею в виду ничего связанного с религиозной. Что такое ритуал? В ритуале нет ничего случайного.

Виктор Алимпиев: В труде тоже нет случайного, в любом труде.

Андрей Сильвестров: А у нас есть такой вечерний ритуал — сесть и вместе почистить картошку...

Виктор Алимпиев: Нет, тогда слово «ритуал» сильно упрощается. В данном случае по мере погружения в работу ты становишься солидарен с персонажами. Ты не пытаешься расшифровать их действия. Все расшифровки в данном случае совершенно элементарны,

зачаточны. Например, почему они что-то делают с красными выцветшими флагами? Флаг используется как орудие труда. Он такой потертый, уже не такой яркий. А что-то сделать с флагом, наступить на него ногой, например — это значит совершить действие, подобное поступку. Если бы я был каким-нибудь национальным поэтом, то мог бы сказать: «Я хотел лишь прославить мой народ». Вот я хотел прославить мой народ.



Зритель: В работе «Слабый Рот Фронт» все очень сильно акцентировано на жестях. Весь экран практически работает на жесты. Что зритель должен понять благодаря этим акцентам?

Виктор Алимпиев: Это не акценты. Из этих жестов, собственно, и состоит действие. Монтаж, как взгляд камеры, дает возможность посмотреть со всех сторон на данную скульптуру. Он — как способ посмотреть в глаза актрисе, чего нельзя было бы сделать, будь это спектаклем. Я слышал, что актер, когда выходит на сцену один, заполняет собой всю сцену. Очень важно, чтобы люди заполняли собой все пространство этой иллюзии. На самом деле, это навеивает мысли о живописной картине. Как только мы к ней подходим и вступаем с ней в отношения, рассматривая ее, то в этот момент вне картины ничего нет. Она становится картиной всего мира, это очень важно. Для меня важно, насколько то, что происходит, заполняет собой пространство.

Егор Сафронов: Здравствуйтесь, меня зо-

вут Егор Сафронов, я фотограф. Виктор, в ваших работах я заметил последовательный интерес к театру. Мне хотелось бы узнать, откуда он у вас. Вы сказали, что хотите показать народ. Но в таком случае возникает противоречие между тем, как народ действительно бы выглядел, и тем, как это воспроизводят актеры.

Виктор Алимпиев: Я имел в виду народ как некую аллегория. Народ — это то,

что происходит, то, что делают эти люди в тот момент, когда они это делают. Когда, допустим, наши хоккеисты выигрывают, мы встаем и поем гимн, мы — нация. А все остальное время мы — так себе.

Егор Сафронов: Но в то же время во всех видео вы садитесь в кресло театрального режиссера и не отказываетесь от того, чтобы показать пуанты и трико. В связи с чем у вас такой интерес к театральной эстетике?

Виктор Алимпиев: Это интерес не к эстетике, а к самой сущностной глубине театра. Пуанты используются только потому, что любой другой тип обуви дает гораздо более сильную коннотацию, которая мне не нужна. Допустим, если на актерах вместо пуантов будут грубые ботинки, появится ненужный оттенок насилия. В данном случае нога, одетая в пуант, содержит наиболее слабую референцию. Хотя меня, конечно же, интересует театр как таковой. Как наличие некой выделенной области, которой является сцена, на которой люди уже не люди. Несмо-

тря на то, как это все снимается — прогонами, не прогонами, из которых потом будет склеиваться работа — меня интересует единство и равномерность времени в работе. Ни в одной работе у меня нет временных перескоков. Это делается для того, чтобы мы чувствовали своими мышцами то, что делают эти люди. В этом смысле для меня вдохновляющим является образ скульптуры — а именно ее определения как единственного вида искусства, в котором наиболее эстетически значимым является моторное соперничество. Ничто другое не дает моторное соперничество, даже балет. Поскольку наблюдение за движением не дает ощущения дискомфорта, остановки. Только скульптура. Именно благодаря двум ее параметрам — объему и неподвижности. Эти действия в своих работах я как раз мыслю как неподвижное. Но какого рода эта неподвижность? Это не неподвижность фотоснимка. Это же не есть так называемая выколота точка времени, некий ноль, а это очень маленький, но отрезок времени. Например, ротфронтский кулак. Вообще сжав кулак, мы не можем потерять к этому внимания. Бывают жесты, которые мы делаем непроизвольно — ковыряемся в волосах, например, но не обращаем на это внимания. Но если мы сжали кулак, то все то время, пока кулак сжат, мы помним об этом, потому что это действие является напряженным.

Егор Сафронов: Потому что это определенный знак, который определяется как коммуникационная фигура.

Виктор Алимпиев: Нет, я сейчас говорю о том, когда я просто сжимаю кулак, пусть за спиной, даже не показывая. Сжать кулак и забыть об этом — нельзя. Мышечная дрожь сжатого кулака является типом времени скульптуры. Почему мы испытываем моторное переживание? Потому что такой жест застревает во времени. Скульптура полностью живет в этой доле секунды. Поэтому мы ей моторно соперничаем. Скульптурная дрожь — это слово, повторяющееся в вечности, как припев песни. Вот такого типа события я стараюсь создавать.

17 апреля 2012. Кино-лаунж Dome

ЧЕТЫРЕ СТРАХА КИНЕМАТОГРАФА. СТРАХ ПЕРВЫЙ. СТРАХ ПОТЕРИ ИДЕНТИЧНОСТИ



КИНООБОЗРЕВАТЕЛЬ АЛЕКСЕЙ ТЮТКИН

Кинематограф — искусство синтетическое. В принципе этот триумф должен оберегать кинематограф от страхов любого рода. Но не оберегает.

Интересно, что многие страхи кинематографа появляются на том этапе его развития, когда он начинает определяться как искусство. И тогда возникает сильнейший страх потери идентичности — страх определения кинематографа не как искусства отдельного и суверенного.

В такой разновидности страха нет ничего постыдного. Любая саморефлексия, ставшая своей задачей выяснение границ существования, тактик создания и стратегии изменения, является делом важным и подразумевает, что объект, размышляющий над самим собой, оценивает такое действие как необходимое. Важно лишь, чтобы такой метауровень кинемато-

графа не превращался в адвокатскую контору, которая увлечена доказательством легитимности киноискусства как такового.

Эта саморефлексия довольно быстро из внутреннего процесса превращается во внешний, и возможность размышления о кино делегируется другим. Так появляются кинокритика и киноведение, которые рассматривают кинематограф с некой дистанции; они же выносят о нем свое суждение, представляющееся объективным.

И вот тут страх становится гуще, так как дистанцированный взгляд холоден, беспристрастен и часто отмечен повышенным желанием определения кинематографа как искусства исходя из собственных размышлений. Кинематограф уже не самоопределяется — его определяют. Начинается сепарация — отделение искусства от неискусства. На этом этапе размышлений о предмете кинематографа насильно забывается его синтетическая природа — так удобней сепараторам. Ставится задача по отыскиванию таких свойств кино, которые присущи только ему. Кинематограф попадает на тысячу прокрустовых лож.

Ситуация была бы вполне рабочей, если бы не захлебывающееся желание разделять и определять, классифицировать и прикреплять бирки. Например, живопись после возникновения фотографии, переосмыслив сама себя, восприняла духом и смогла создать то многое, что невозможно в фотографии (и

даже смогла ее встроить в себя). Затяжное убийство театра (в роли убийц — кино и ТВ) закончилось его расцветом, притом, что театр смог не только выжить, но и использовать опыт, накопившийся в процессе «убийства». Много раз похороненный роман постоянно вырастал над могилой мощным деревом, под которым позже упокоились и сами могилашки литературы. Можно выдвинуть спорное предположение, что воскрешение названных искусств отчасти связано с тем, что они, несколько засахарившись в собственном соку, обратились к смежным искусствам и нашли с их помощью новые пути развития. Матерый похоронщик кинематографа Питер Гринуэй, впрочем, несколько категоричный в своих размышлениях о его смерти, решил пойти этим путем и творит нечто на стыке литературы, видеоарта, живописи и балета. Результат спорный — но спорить о методе его достижения излишне.

Кинематограф также постепенно избавляется от страхов, разобравшись в том, что важно, а что — нет. А как оказалось, важно не то, что и в каких границах делаешь, а что получается в результате. И самое главное — для чего все это делается. Важно определение фронта, а не начертание границ на вена, потому что фронт — граница подвижная, ее можно сдвигать. Впрочем, и постоянные границы тоже можно переходить, если искусство захочет поиграть в контрбанду с соседями. Кинематограф размышляет о себе менее скванно, открываясь другим искусствам без страха потери идентичности. И холодные взгляды со стороны его уже мало тревожат.

XV ФЕСТИВАЛЬ НОВОГО ИТАЛЬЯНСКОГО КИНО N.I.C.E. 2012 В МОСКВЕ

Автор: кинокритик Настя Ласточкина

Нечеловеческие муки и сногшибательные скандалы Анны Маньяни, очки и прищур Марчелло Мастрояни, улыбка Адриано Челентано; седина, свитер и брови Микеле Плачидо, «Мисс Элегантность» Софи Лорен и великий Тото с ассиметричным лицом. Этот список бесконечен, потому что каждый из нас помнит знаменитейших итальянских актеров по собственной системе нюансов.

Если начать перечислять фамилии итальянских режиссеров, известных всему миру (Висконти, Росселлини, Де Сика, Феллини, Антониони, Бертолуччи), упомянув некоторые их работы — получится наивкуснейшая наркотическая спагеттина, тянущаяся от Неаполя до Австралии.

Петр Вайль очень точно сказал: «Неореализм в свое время потряс широким потоком быта. Мощные страсти могли кипеть на кухне. Отсюда та истовая и преданная, не зрительская, а родственная любовь, которую мы испытывали к итальянскому кино». Направление стало главным в послевоенном кино Италии, плюс бешеным успехом этих фильмов и востребованностью принципов неореализма французской новой волной, новым немецким кино, «Догмой 95», некоторыми советскими фильмами 60-х.

По какому пути движутся велосипеды современных итальянских режиссеров, насколько свойственен их работам неореализм вместе с его политическими настроениями, отсутствием назидательного тона, «антиголливодом»? Обо всем этом можно было узнать на фестивале N.I.C.E., проходившем в полузимней апрельской Москве. Его 15-летняя история вкупе с тщательным отбором фильмов новых представителей итальянского кинематографа позволяет нам разглядывать то, как этот путь выглядит в нынешнем веке. Для разговора и рассматривания нам понадобятся четыре непохожие друг на друга фестивальные картины.

«ЛЕТО МАРТИНО», МАССИМО НАТАЛЕ

Полнометражный игровой кинодебют крупного театрального режиссера, известного еще и как автора короткометражных работ и рекламных роликов. В фильме всего два ключевых ингредиента — исторический и философский, гармоничное сочетание которых не позволяет оторваться от происходящего на экране полтора часа. В первом случае речь идет о террористическом взрыве на вокзале в Болонье летом 1980 года. Этот реальный факт — главный сапсенс картины, реализуется он в финале и совсем не так, как зрители могут предположить. Вторая ключевая составляющая фильма — классический образец «романа воспитания», где речь идет о формировании личности персо-

нажа Мартино — подростка, влюбленного в прекрасную девушку. Уроки серфинга, которые ему преподает американский капитан Мартино — предпочтение Мартино на фоне происходящих в стране политических событий и семейных проблем. Его смерть в конце фильма, показанная как физическая, совсем таковой не является и обозначает переход героя на другой уровень жизни. По сути — это фильм про любовь и дружбу, где кто-то увидит свой собственный путь взросления, а кому-то он напомнит о хрупкости и драгоценности текущей жизни. «Мечтать — не значит забыть» в финальном титре — своеобразное подтверждение автором выявленной и нехитрой двуплановости.

«КТО-ТО ГОВОРIT «НЕТ»», ДЖАМБАТТИСТА АВЕЛЛИНО



Автор комиксов, телережиссер и сценарист дебютировал в 2007 году как кинорежиссер комедией «Семь и восемь», сделанной совместно с двумя сицилийскими комиксами Фикарра и Пиконе. В первом полнометражном фильме Авеллино выводит из-под контроля все свои таланты комедиографа и создает нечто удивительное. Отправная точка картины в том, что три одноклассника спустя 20 лет встречаются на вечеринке и констатируют, что карьера каждого из них не сложилась из-за чьих-то «протезов». Врач, журналист и ученый объединяются и при-

«ПЕРВОЕ НАЗНАЧЕНИЕ», ДЖОРДЖА ЧЕЧЕРЕ



Молодая сценаристка и автор одной среднemetражной работы представила полтора часовую картину, героиня которой ищет свое счастье и находит его. Неторопливое повествование на фоне сельских пейзажей не разбавлено трагедией, взрывом, фантастикой или чем-то подобным. Это такой «фильм-домашний халат», и его рассматривание может усыпить или умирить, а не взбудоражить или расстроить. Главная героиня — молодая учительница, влюбленная в «Александра

Блока» по имени Франческо — благородное и воздушное создание, которое восхищается характером девушки, изучает русских символистов и обещает решить вопрос с женьтибой. Девушку в это время отправляют на стажировку в деревню. Франческо неожиданно ее бросает, она напивается и выходит замуж за итальянского мацо по требованию патриархально настроенных жителей. Потом все трое (он, она и мацо) пожалуют о случившемся, но ничего не изменится, потому что Нена не захочет вернуться к своему раскаявшемуся жениху и трепаться в зеленых палисадниках «о высоком», а выберет готовить супы и сладости мужу в полюбившейся деревеньке. Поэзия и проза, ложная чувствительность и объективное существование, небо и земля, нюхать цветочки и выращивать сад — такой вот простецкий дуализм, ничем не выделяющийся из потока ему подобных визуализаций в кино.

«ЖИЗНЬ ОДНА, ВОЗМОЖНО, ДВЕ», АЛЕССАНДРО АРОНАДИО



Режиссер видеоклипов, рекламных роликов, короткометражных и документальных работ, писатель, сценарист и фотограф также представляет на фестивале свой первый полнометражный игровой фильм. У главного героя этой ленты два варианта развития биографии: стать карабинером (военным полицейским) и дубасить резиновой палкой революционно настроенных сверстников или быть садовником, устраивать веселые прогулки по улицам и наслаждаться обществом любимой девушки и друзей. Режиссер ясно дает понять, что полицейская стезя выбьет из героя мозги, стремление к прекрасному и превратит его в механизм. А второй путь — более позитивный, но не принесет ему финансового благополучия и не избавит от самодурства начальника любимой садовой компании. В какой-то момент автор нажимает на «стоп» и показывает, как будут развиваться события, если случай заставит героя повернуть жизнь в ту или иную

сторону. Режиссер вовсю цитирует культовые работы французской новой волны: «Четыреста ударов» Трюффо (прямо) и «На последнем дыхании» Годара (косвенно). В целом вся интонация картины сведена к отсутствию надрыда, соединены печального и смешного, истории не восстания, а одиночества. Режиссер пытается сотворить из своего героя Антуана Дуанеля, но получает в качестве оценки большой «ноль» за предвставшее в итоге воплощение и нескромное поведение в плане переоценки своих способностей.



Рассмотренные здесь фильмы N.I.C.E. интересны и понятны без географической поправки — как и положено достойному вниманию кино. Что на этот счет думают умершие итальянские классики — никто никогда не узнает, а что по этому поводу скажет вечность — пока не время у нее спрашивать.

«СИНЕ ФАНТОМ» РЕКОМЕНДУЕТ:

«Altare» Сергей Пахомов

Галерея МэЮ Гельман
Винзавод.

4ый Сыромятнический пер.1
по 27.05.2012

«Идея. Свобода. Вперед»

Михаил Заиканов

«СТАРТ» Винзавод.

4ый Сыромятнический пер. д.1
По 17.06.2012

Ретроспектива

Дубосарский & Виноградов

Винзавод. Цех Красноо

4ый Сыромятнический пер. д.1
по 17.06.2012

Галерея «Триумф»

Ул. Ильинка, д.3/8
по 30.05.2012

«Формальные отношения»

Диалог первый:

ПРОВМЫЗА — Владимир Башлыков

Галерея МУМ

Ленинградский пр-т, 17

По 31.

по 31.05.2012

«Координаты поколения LXXV»

К 75-летию Виктора Пивоварова,

Игоря Шелковского,

Эдуарда Штейнберга.

ГЦСИ

ул. Зоологическая, 13 стр.2

по 27.05.2012

«КИНО: NEW DEVICE»

Куратор Карина Караева

(Жан-Шарль Фитусси, Филипп

Гранриё, Кристиан Лебра (Франция),

Даниэль Баррока (Португалия),

Сесилия Баррига, Мария Каньяс

(Испания), гр. Провмыза,

группа Нежные бабы, Олег Елагин,

Юлия Застава (Россия), Соня Вайс

(Нидерланды), Маттиас Мюллер

(Германия))

ГЦСИ

Зоологическая ул. 13, стр. 2

Открытие 07.06.2012, 19.00

(08.06.2012 – 01.07.2012)

«Клуб аниматоров». Видеопоказ.

Наталья Лукиных.

Модератор Карина Караева

ГЦСИ

Зоологическая ул. 13, стр. 2

25.05.2012 в 19.00

«Show&Tell» Куратор Давид Рифф

(Гаврилова Софья, Корси Алексей,

Артеменко Елена, Коптяева Елена,

Качалян Андрей, Круговых Таисия,

Гранильщикова Евгений, Татарина

Софья, Аношенкова Людмила,

Бавер Антонина.)

Е.К. АртБюро

М.Кисельный пер., д.4, стр.1, домофон 4

По 15.06.2012

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН. «КОВРЫ» (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Орнамент, о котором ничего нельзя сказать в частности и по сути — дескать, вот этот его завиток. Только в общем. Он ускользает, всегда бодрый народ.

Вроде человека, с которым так хочешь познакомиться: «Мы будем встречаться, говорить о высоком!» И знаешь же, что будете просто шляться по-светски, ходить туда-сюда.

Работа над собой, загиб работы, паровоз, гудок. Первый, второй парень на деревне.

Но шея вытянута судорожно, а тело стало стебельком, мой Финист-Дионис, увитый плющом, кувшином. Шапки, головы набухают в ночи, кувшины.

Шерсть, неравно напитанная соком цветов и вновь распускающаяся в цветы. А также моча, кошениль, крылышки. Веселая суета меж усатых колонн — гранат, яблочки, орбитали.

Еще раз взглядеться. Понять раму как путь, понять арабеску как лик Спасителя (гюль).

Понять раму как куст. Мандорлы, заполненные цветочным соком, креном горы. Цветовые поля, истирающие себя, дабы не нуждаться в горизонте. Как не нуждаются в нем драконы.

Так странно и ласково — этот лабиринт из крашеной шерсти. А мы всегда вытолкнуты наружу, к бесконечной упругости. Топнешь, топнешь по ворсу.

В мире обыденном чем плотнее — тем одинаковее. В мире ковровом наоборот — плотность значит инаковость. Чем плотнее, тем больше куража.

Мириады революций, жучков. Эдем, винокурня.

Или, например: Дон Мишель, я в рот ебал твоё жилище!

Веточки, осень, зима, весна.

Поляны, уступы, брег метеоров, растопыренные руки, пальцы-хребты. Это спокойствие, когда в темноте они трогают друг друга, они трогают мордочки коня, они отдаются глазастым существам, чьи глаза напряженные — они сами, повисшие на воротах. Глаза напряженные, ежик знатный.

Что может лучше дополнить дачу, чем ковер на стене! Я хотел бы сидеть в дачном домике, перед ковром на дощатой стене и — чего еще желать! — просто играл бы в карты.

Будто крик «Я люблю только тебя!» — с изнанки какого-то лимана, Николаева. Хотя я знаю, сколько времени надо идти по мостику, через мороз, чтобы они признались в этом.

Икона примеривается. Ландшафты рая, бакена, авиабомбы.

Напряжение узорчатого града и школы узорчатой, Атлантиды. Сухая имманентная протяженность экстаза.

Вырез из самого себя. Огражденные крыльями, как поклевкой. Здесь зарождаются экипажи, бурдюки.

Возможно, севшие на землю вороны, упершиеся жопами, откинувшие ноги.

Возможно, кони, вывернувшие головы и ставшие тряпкой на стене, пропащей жизнью.

Или в лоно твоё, губы разверзтые, протискаются пальмовый лист, паук, чайка. Это цветок! Сокровище, зарытое с обеих сторон холма, в клекочущих шорохах.

Последнюю отдай! Вселенную отдай! Так мы взрываем землю, мотыльком огибаем утес, но всюду находим опять эту веселую крупитчатую твердь, готовую сравнять любую смекалку и любое безумие, гюлли-гюль: гусяная лапка — пробила грунт — связала радугу — продольность прошла — вышла к озеру — клевер, тростник, желтый прут, курочка.

Но также багровый, зазубренный. С дубинкою, стволом объединенный Эрмитаж.

Они понимали, что пространство молитвы — вечная пустота, освещенная лампой. Лампу можно украсить, но арка молитвы всегда будет пустой, освещенной.

Что-то невыносимо глубокое, однако же всегда выворачивающееся на плоскость. На милость комнаты! Кровати-крохали. Взвихрение.

Меняются и остаются и ворон, и хулиганье, и девочка.

Стрелы летят в мишень. Прямые линии эмблем и оберегов круглятся, тяжелеют грудками или говнецом, звездочка изгибается своим лучистым концом. Мальчик облизывается. Куст оборачивается домом иль колпаком.

У нас нет выхода в жирных пластах лепестков. В жирной взвихренности мира.

Но, бог ты мой, какая рыба шествует лесом!

Пространство расчерчивается и украшается, но остается все тем же — неподатливой спиной, чередой.

Язык не вмешивается, язык молчит, он даже не знает, что сказать: казан, ель, танцевали?

Ты можешь приблизиться на исчезающую толщину нити, подмышек крыла и останешься перед все тем же, сомкнутым. Избушка на склоне горы, балкон — ты там и не можешь войти.

Бывает несколько ниш, михрабов на одном ковре, вплоть до одиннадцати, и тогда его называют «семейным». Но это условно — мусульмане не молятся семьями, зато охотно соприкасаются локтями, дружбанами. Это чички, ломающие ясли младенчика, струны в бесструнии, известка, походка.

О, фазы цветка, лежачка! Ты на машине едешь?

В пустыне нет дорог, ездай куда хочешь. Бактерия — она носится и к медведям, и к иранцам, она прилетает к тебе, стоит лишь выйти. Она ночует — помни, ты с самого начала уже в игре. Ты ведро.

Простым удвоением михраб становится картушем, молитва становится гладким телом скалы.

Взвихренные ножки моего собственного присутствия отражаются на себя, в колпак, ежевику. (Или ежевика пропихнута внутрь хребта, и там поджигает звезда.)

Как описать эти стены, спирали, тычки?! И все на одном уровне — микробов, мух, правды.

Или писать картины, будто жалкие, захлебывающиеся символы восстания — ушедшего, но неминуемого? Отражение всадника в паровой трубе.

В Европе он вроде огромный, лежащий, судящий, дающий слова. О, быстренько взяли его голову? Но он — кака, на боку лежащий, молчащий.

Я пытался, я заходил в пустые покои Бейкер-стрит — туда, в спальни на верхних этажах, я тщетно тащил их в поля. Когда-то там был парсей, теперь остался ботех иранский — упрямая, веселая направленность мира вбок, в пробор, раскорячку.

(продолжение следует)

СИНЕМОЛНИЯ!

Материал подготовил Дмитрий Логинов

ПОЛЬША! ПРОВОДИТ 12-Й МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ «НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ»

В период с 23 по 26 июля во Вроцлаве пройдет главный мастер-класс фестиваля «Новые горизонты». Программа мастер-класса будет включать в себя лекции по маркетингу, продажам, питчингу, организации связей и фестивальной стратегии. Для проведения мастер-класса фестиваль выберет 14 польских и 10 иностранных участников, преимущественно режиссеров, продюсеров, сценари-

стов и композиторов. Заявку на участие можно подать уже сейчас на www.nowehorizonty.pl.

ФРАНЦИЯ!

В Париж вернулся международный фестивальный саммит Европы. 3го и 4го апреля в шестой раз вместе собрались самые активные деятели мира независимого кино. Встречу провел Бруно Шателен, основатель filmfestivals.com, и Скотт Хиллиер, директор Европейского Независимого Кинофести-

валя. Среди участников также режиссеры из Венеции, Локарно, Лондона и Стокгольма.

РУМЫНИЯ! ВЫДВИНУЛА ТРАНСИЛЬВАНИЮ НА КОНКУРС АНИМАЦИИ

Компани Transilvania Film придется побороться за звание анимационного центра 2012 года с французской студией Pathe Distribution и бельгийской Cineart. Победитель будет объявлен на закрытии 14го кино-продакшен рынка в Лионе, Франция.



WWW.CINEFANTOMCLUB.RU

ПОПЕЧИТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ КЛУБА: АЛЕКСАНДР ДУЛАРИН, БОРИС ЮХАНАНОВ, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, ЕГОР ПОПОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА, АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ, СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ

ИЗДАТЕЛЬ: ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР: ВИКА ЧУПАХИНА
АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ

ДИЗАЙНЕР: НАТАЛЬЯ ШЕНДРИК
СПЕЦ. КОР.: ЛЮСЯ АРТЕМЬЕВА
КОРРЕКТОР: НАТАЛЬЯ СКАЛСКАЯ
ФОТОГРАФ: ВИКА ЧУПАХИНА

ЕСЛИ ВЫ ХОТИТЕ ПОЛУЧАТЬ РАССЫЛКУ КИНОКЛУБА СИНЕ ФАНТОМ НАПИШИТЕ НАМ ОБ ЭТОМ CINEFANTOM@GMAIL.COM

[HTTP://TWITTER.COM/CINEFANTOM](http://TWITTER.COM/CINEFANTOM)
[HTTP://FACEBOOK.COM/CINE_FANTOM](http://FACEBOOK.COM/CINE_FANTOM)